

LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA

ARCOS DE LA FRONTERA

Pablo J. Pomar Rodil





La parroquia de Santa María de Arcos de la Frontera

La iglesia de Santa María, con su destacado perfil, es la coronación humana al capricho geológico de esa alargada cresta rocosa que es Arcos de la Frontera. Principal parroquia de la ciudad desde que en 1265 el Rey Sabio la reconquistase definitivamente, en aquellos esforzados años no sería probablemente como edificio más que la vieja mezquita cristianizada y orientada. Sin embargo, algunos marmolillos y lápidas de época romana, que fueron intencionadamente incrustados en los muros de su perímetro exterior, han llevado a pensar que a su vez la mezquita hubiese estado levantada sobre una primitiva basílica visigoda, especulación historiográfica tan común en la España de la Edad Moderna, donde la identificación de antigüedad y nobleza fue una constante que a menudo se debatió entre el orgullo ciudadano y la falsificación erudita.

Historia constructiva

Tras la Batalla del Salado en 1340 y la toma de Algeciras cuatro años después, se produjo la definitiva conquista del área del Estrecho y la frontera con el reino nazarí de Granada se distanció lo necesario para permitir la estabilidad política suficiente que propició la mejora económica y social de la ciudad. A partir de ese momento, pero más aún en el siglo siguiente en el que Arcos pasaría a manos de los Ponce de León y alcanzaría el título de ciudad, la vieja fábrica islámica iría siendo sustituida por una nueva construcción. Ésta sería de similares características a las de sus contemporáneas en el Arzobispado hispalense, al que Arcos siempre perteneció, lo que por otra parte propició que, tanto en su construcción como en la dotación de su mobiliario y ajuar eclesiástico, interviniesen a lo largo de los siglos destacados maestros activos en aquella ciudad. En cierto modo es por ello Santa María espejo del esplendor de la escuela sevillana desde la baja Edad Media hasta finales de la Moderna.

Aquel primer edificio fue, por tanto, un notable ejemplo donde el gótico hispanolanguedociano de órbita burgalesa se incorporó, quizá de la mano de los maestros cordobeses asentados en la vecina Jerez, a la primitiva estructura de deleznable materiales de época islámica, que quedaría así completamente transformado en un templo cristiano, con tres naves cubiertas por armadura de madera, al que se le adosarían algunas capillas funerarias en el lado de la epístola —como la que fundara don Fernando Márquez hacia 1480 y que aún se conserva— y cerrado hacia levante por una cabecera abovedada de la que aún quedan restos, al ser la que se conserva posterior recrecimiento de ésta.

Estos restos de la primitiva cabecera habría que datarlos hacia 1430, y se reducen a cinco baquetones con capiteles zoomorfos, impostas decorativas de puntas de diamante y, ubicado hacia el lado del evangelio, el sagrario o reservorio, habitáculo que servía para custodiar la reserva eucarística, los óleos, el crisma y también frecuentemente

Fig. 2 Vista exterior de la torre y fachada sur





Fig. 3 Bóveda de la sacristía

los vasos sagrados. De yesos labrados formando paños de *sebka* de inspiración islámica con atauriques y rematado por un friso de arcos ciegos, se trata de un ejemplar exquisito del mudéjar de órbita sevillana.

Las pinturas murales que presidían el ábside pertenecen a la primera fábrica gótica, cuya cronología comparten. Sobre su ignoto autor, se ha especulado con un pintor andaluz que se habría formado en Italia, probablemente en la zona del Véneto, lo que explicaría la vinculación estilística y compositiva de su paño central con el desaparecido mural de la Sala del Gran Consejo del Palacio Ducal de Venecia. Iconográficamente representan tres escenas, la Coronación de la Virgen, en el registro central y, a ambos lados, la Huida a Egipto y Santiago en Clavijo, además de series de pequeños santos en los baquetones. Fueron redescubiertas en 1880, cuando la caída de un rayo obligó a reparar algunos desperfectos en el ábside. Hasta aquel momento se desconocía su existencia, y aún permanecerían ocultas hasta 1960, cuando Antonio Llopart Castell trasladó la escena central a la nave del evangelio [fig. 5]. Pero en aquella intervención la extracción no fue total, pues además de quedar en el muro los relieves de estuco de los nimbos dorados, buena parte de la película pictórica aún permanece en el ábside, lo que hace dudar de la completa autenticidad de lo actualmente expuesto.

Sin embargo, a pesar de estos restos que ponen de manifiesto la antigüedad material de la parroquia, hay que señalar que la misma es principalmente un destacado ejemplar de *hallenkirche* gótica del siglo XVI. La construcción de este nuevo templo, que reaprovecharía las partes pétreas del anterior, como se observa en la cabecera, dio comienzo por la zona de los pies en 1509 y, si bien se ignora aún quién fue el responsable de las trazas primitivas, éstas han sido relacionadas con Alonso Rodríguez, que dirigió las obras en el Arzobispado de Sevilla hasta 1513, y con otros maestros presentes en la vecina Jerez durante aquellos años. En esta reconstrucción, el templo seguiría manteniendo las tres naves, pero ganaría considerablemente en altura, esbeltez y monumentalidad, gracias al ligero diseño de sus pilares fasciculados y de las profusas bóvedas góticas, repletas de terceletes y combados, que trazan complejos dibujos geométricos, tan caros durante estos años del último gran gótico hispano [fig. 4]. Más tarde, intervinieron otros maestros diocesanos, como Diego de Riaño, que trabajó en la fábrica entre 1528 y 1534 y al que sucedió Martín de Gaínza, que hacia 1553 pudo culminar la obra del templo con la incipiente introducción de formas renacentistas. A él puede ser atribuida la profunda cabecera, que consta de un primer tramo cuadrado cubierto por nervaduras góticas y otro ochavado que, como señalamos, se apoya sobre los restos góticos del templo primitivo, y se remata en una gran bóveda abocinada y decorada con casetones, de 1553, fecha que aparece inscrita en uno de ellos [fig. 1].

A Gaínza se ha atribuido también el diseño de la sacristía, sugerente pieza de planta cuadrangular cubierta por bóveda vaída decorada con círculos. Sin embargo, a tenor de su conclusión en 1640, debieron de intervenir en su ejecución otros maestros, que continuarían su construcción siguiendo los planos originales, aunque también reinterpretándolos, en mayor o menor medida [fig. 3]. Con posterioridad, se realizaron también algunas capillas y obras de refuerzo de la estructura del templo que corrieron a cargo de diversos maestros, entre los que constan Hernán Ruiz II y, ya a finales del siglo XVII, Lorenzo Fernández de Iglesias y Diego Moreno Meléndez, autor este último de los arbotantes que sobrevuelan el Callejón de las Monjas, que con esta obra quedó convertido en uno de los enclaves urbanos más peculiares y pintorescos de la ciudad.

Fig. 4 Vista interior de las bóvedas desde el trancoro





Fig. 5 Coronación de la Virgen. Pintura mural anónima de hacia 1430

Tras la conclusión del templo y sus dependencias, y dentro del marco de crisis económica del siglo XVII, pocos elementos arquitectónicos se incorporarían al edificio durante aquella centuria. Sin embargo, en la siguiente, con la regeneración de la agricultura comarcana y la actividad de la Ruta de la Sierra que unía Ronda a Cádiz, Santa María pudo sentir el orgullo del reconocimiento de la Rota roma-

na como parroquia mayor y más antigua, frente a las pretensiones de la de San Pedro, con la que mantuvo un largo litigio. De este modo, la fábrica pudo afrontar de manera satisfactoria la reconstrucción de las partes dañadas a causa del terremoto de noviembre de 1755. En aquella trágica mañana del día de Todos los Santos se vino al suelo gran parte de la primitiva torre, que estaba situada en la cabecera del lado del evangelio, lo que obligó a levantar un nuevo campanario, esta vez sobre la portada sur. El arquitecto que recibió el encargo fue Vicente Catalán Bengoechea, quien concibió una torre inspirada en la Giralda sevillana cuyo inconfundible perfil inconcluso es, sin lugar a dudas, el más característico referente visual de la localidad [fig. 2].

El gran retablo mayor

Una vez ampliada la cabecera en 1553, aquellas pinturas góticas de las que nos ocupamos anteriormente habrían quedado fuera de escala y por tanto sin capacidad para cumplir en el templo su función focalizadora, lo cual, unido a su primitivismo —en comparación con las posibilidades que ofrecían los retablos de madera dorada que desde hacía un siglo se estaban levantando en todas las capillas mayores de las parroquias de la Archidiócesis— así como a los posibles deterioros que habría sufrido por su propia condición mural, al albur de humedades y alteraciones del soporte durante sus más de ciento cincuenta años de existencia y, quizá aun más, debido a la citada obra de ampliación y recrecido de la cabecera, periclitaron su sustitución por un gran retablo que, como en la catedral metropolitana hispalense, la tapizara de oro por completo para mayor piedad de los fieles, que verían así afirmada con rotundidad la doctrina católica frente a las ideas de la Reforma protestante, pero también de los sacerdotes, que con la mirada puesta en las sacras escenas en él representadas, más devotamente celebrarían la santa misa [fig. 1].

La historia del nuevo retablo comenzó con su encargo a Jerónimo Hernández y Juan Bautista Vázquez el Joven por parte del provisor del Arzobispado el 16 de septiembre de 1585, que estipuló un plazo de tres años para su finalización. La traza la había dado ya el maestro mayor de la Archidiócesis Pedro Díaz de Palacios I, y el encargo se lo dividieron Hernández y Vázquez por mitades. Sin embargo, Hernández apenas pudo realizar nada, al sobrevenirle la

muerte al año siguiente, y Vázquez también dejó el encargo al trasladarse a Granada. La viuda de Hernández y el propio Vázquez trataron de encontrar la solución mediante la creación de distintas compañías artísticas en las que participaron un buen número de escultores sevillanos. Sin embargo, de los pobres resultados se deduce el fracaso de estas sociedades en el intento de llevar a cabo esta empresa retablística, pues en más de diez años no se logró que el retablo se elevase más allá del banco y de un par de relieves del primer cuerpo. Finalmente, Andrés de Ocampo se hizo en noviembre de 1602 con el encargo completo del retablo, que concluyó tras seis años de trabajo y, aun así, no quedaría montado hasta pasado 1617.

De la obra de Juan Bautista Vázquez quedan sólo las dos pequeñas figuras de profetas del tabernáculo, si bien, su poca entidad nos lleva a pensar que sean obras producidas en su taller por alguno de sus oficiales. A Gaspar del Águila y a Blas Hernández les corresponden los relieves de san Mateo y san Juan evangelistas, san Jerónimo y san Agustín. De la compañía formada por Diego de Velasco, Diego López Bueno y Juan Bautista Vázquez son los relieves de san Lucas y san Marcos evangelistas, san Gregorio Magno, san Ambrosio de Milán y la Visitación [fig. 6]. Los ángeles existentes en las enjutas sobre el tabernáculo y los relieves de los profetas José e Isaías son obra de Miguel Adán. Por lo demás, el resto del retablo, casi en su totalidad por consiguiente, es obra de Andrés de Ocampo, aunque la magnitud de la empresa le obligó a contar con la ayuda del taller, lo que se hace notorio a simple vista. Si bien, por el característico modo de trabajo en este tipo de talleres gremiales, con aprendices y oficiales, se hace difícil cuantificar hasta qué punto podemos hablar de obra de unos o de otros, sí que podemos establecer que todas son esculturas diseñadas por Ocampo y dirigidas por él, encontrándose su mano en mayor medida en las esculturas del ático, especialmente en los angelotes, en Dios Padre [fig. 7] y en el remate y en menor medida en las Virtudes. También los relieves de la calle central y algunos apóstoles acusan en mayor medida la mano del maestro, como es el caso de los del primer cuerpo y del san Judas Tadeo, escultura de exquisita factura.

La idea de conformarse con el templo matriz sevillano, que estuvo presente en toda la historia constructiva de la parroquia, debió de ejercer una notable influencia, si bien la avanzada cronología de éste frente al sevillano propició que la resultante fuese bien distinta, con registros de dimen-

siones mucho mayores y adoptando el sistema de órdenes de la arquitectura clásica con un marcado sesgo estilístico de filiación manierista. Compositivamente, consta de tres cuerpos con sucesión de órdenes jónico, en el primero, y corintio, en los dos restantes, distribuidos en tres grandes calles, entre las que se desarrollan cuatro entrecalles. El conjunto queda rematado por un potente ático sustentado por ménsulas y coronado por un complejo frontón doble, curvo y partido en el interior y triangular en el exterior. La calle central presenta paños cuadrangulares superpuestos

Fig. 6 Retablo mayor. *La Visitación*



y rematados por frontones partidos en los dos primeros cuerpos, siendo recto el bajo y curvo y enrollado el del segundo. Ocupa el primer cuerpo, encastrado en cajón de medio punto, el tabernáculo y expositor, estructura academicista de dos cuerpos de finales del siglo XVIII, que sustituyó a la pieza original con la intención de modificar su planta, retranqueándola, para permitir la mejor colocación del altar de octavas. En todo caso, esta alteración aconteció con anterioridad a 1799, año en el que aparece recogido en los libros parroquiales su pago al tallista local Juan de Morales. Destaca la puerta del nuevo tabernáculo, labrada en plata por Vicente Gargallo, con la Asunción representada en el interior del batiente y la Última Cena en su parte externa [fig. p. 1].

En cuanto a su policromía, en este tipo de obras aspecto de tanta importancia como su propia arquitectura o labor escultórica, hay que señalar que le fue encomendada en 1587 al pintor Antonio Rodríguez, que se encontraba en Arcos realizando otros trabajos. Sin embargo, no realizó labor alguna debido al retraso en la entrega de los trabajos por parte de los escultores. A finales de 1608 y principios de 1609, el compromiso pasó a Vasco Pereira, Diego de Campos y Juan de Salcedo. Pronto moriría el primero y se desentendería el segundo, quedando el encargo en manos de Salcedo y de Antonio Pérez, que se había quedado con los encargos de su suegro, Vasco Pereira. En 1612 entregaron el primer cuerpo, en 1619 el segundo y un año más tarde el tercero y el ático.

Las encarnaduras y estofados son de excelente factura, y aún merecería un capítulo específico el fulgurante dorado y la colorista policromía de la estructura arquitectónica del retablo. En ella, los motivos fitomorfos invaden los paramentos en sutil combinación con angelotes, genios alados, cartelas y otros motivos de traza arquitectónica. La fina talla de roleos vegetales y la carnosa hojarasca es a veces sustento de una colorista policromía, mientras que en otras ocasiones ésta supone la animación bidimensional de espacios lisos y carentes de labor de talla. Tanto en unos como en otros, el clasicismo de los motivos es manifiesto, sacados las más de las veces de los repertorios de grutescos al uso durante el Renacimiento. Con la reciente restauración acometida por RESSUR han salido a la luz muchas de estas formas de inspiración clásica y otras han adquirido especial protagonismo tras su minuciosa limpieza. Cabe destacar la presencia de algunos sutiles geniecillos que surgen de flores, esfinges, tallos que mutan sus extremos en for-

mas humanas, máscaras, cardos y un sinnúmero de variantes que ponen de manifiesto el virtuosismo de los pintores y doradores, cuyo empeño y celo profesional se muestra en esta obra por encima del manifestado por los escultores.

Iconográficamente, parece evidente que el programa estaba condicionado por dos factores relacionados entre sí. En primer lugar hay que tener en cuenta la propia advocación del templo, Santa María —que como en la catedral hispalense se celebraba en la solemnidad de la Asunción—, así como con la propia iconografía del mural preexistente, dedicado a la Coronación de la Virgen. El desarrollo iconográfico de ambas escenas quedará hábilmente conjuntado en el nuevo retablo, dedicado primordialmente a la exaltación de la figura de María en el misterio de su Asunción gloriosa al cielo y a su papel en la historia evangélica, más concretamente en la de la infancia de Jesús. Además, otros subprogramas explícitamente contrarreformistas complementan el tema central.

La base del retablo, realizada en mármol rojo y alzada sobre las gradas del presbiterio, contiene emblemas alusivos a María. Sin embargo, al margen de estas expresiones simbólicas, de donde todo el programa parte es del banco en el que asientan los cuerpos del retablo, que está ocupado por los relieves de los evangelistas y los padres de la Iglesia occidental latina. No parece casual esta especial ubicación, ya que los Evangelios y la Tradición patristica son el compendio de fuentes reveladas que suponen la base de toda la doctrina de la Iglesia. Hay que señalar que la herejía luterana rechazaba la Tradición como parte del depósito de la fe, como también había planteado sus dudas sobre la transustanciación y la presencia real de Cristo en la Eucaristía. Por ello, con esta misma intención de reafirmación sería ubicado el tabernáculo en el centro del retablo, con lo que el banco quedaba completado con las fuentes evangélicas, las de la santa Tradición y la fuente viva que es la Eucaristía, a la luz de las cuales es posible la comprensión completa de la obra de arte. El caso arcense en modo alguno es excepcional o singular, de hecho fue práctica común durante los siglos XVI y XVII el ir sustituyendo los sagrarios murales, como el que existía en Arcos y a cuyos restos ya nos referimos, por un tabernáculo central de dimensiones considerables. En la Archidiócesis, la norma que así lo establecía fue dada

Fig. 7 Retablo mayor. *El Padre Eterno*





Fig. 8 Retablo mayor, *Los apóstoles ante el sepulcro de la Virgen*, segundo cuerpo de la calle central, y apóstol Pablo en la entrecalle derecha

por el cardenal arzobispo de Sevilla don Rodrigo de Castro y Ossorio, en el Sínodo de 1587: «que en todas las iglesias de nuestro Arzobispado se haga una custodia en medio del altar mayor, a donde se pase el Santísimo Sacramento».

El elemento central del programa iconográfico del retablo es la representación de la Asunción de la Virgen. La representación se dispone, de manera pionera dentro del ámbito sevillano, en dos registros, según un esquema muy frecuente en la retablistica española del siglo XVII y que encuentra su paradigma en el retablo mayor de la catedral de Astorga. El inferior acoge a los apóstoles en torno al sepulcro vacío, y el superior a la Virgen ascendiendo triunfante y siendo coronada [figs. 8 y 9]. En Arcos, para representar el misterio, se escogen tres escenas: los apóstoles ante el sepulcro, en el segundo cuerpo de la calle central y la Asunción de la Virgen y su Coronación, ambas representadas de modo superpuesto, en el tercer cuerpo. En la primera, los apóstoles aparecen circundando el sarcófago, en actitudes elocuentes y gesticulantes. De entre los apóstoles se identifica fácilmente a Juan y a Pedro, sin embargo

el resto presenta una caracterización notablemente estereotipada y convencional que dificulta su individualización. En la escena segunda, superpuesta a ésta, se representa la Asunción propiamente dicha. En ella la Virgen es llevada al cielo por una corte de ángeles que, además, la coronan.

En las calles laterales del retablo se representan distintos episodios de los primeros años de la vida de Cristo, en los cuales está siempre presente la Virgen. Sin duda, hay que poner la elección de este programa iconográfico en relación con la devoción a la Santa Infancia, completamente renovada desde finales del siglo XVI y durante toda la centuria siguiente. Además de la Natividad, Jesús disputando con los doctores, la Presentación en el Templo y la Epifanía, situados en los registros altos del retablo, cabe destacar los dos relieves existentes en el primer cuerpo: la Encarnación y la Visitación. En la Encarnación del Verbo todo concuerda casi milimétricamente con las indicaciones que Francisco Pacheco escribiría por aquellos años y que aparecerían publicadas en su libro póstumo, *Arte de la Pintura*, en 1649: «Ha de estar la Santísima Señora de rodillas, que es lo más probable,



Fig. 9 Retablo mayor, *Asunción y Coronación de la Virgen*, tercer cuerpo de la calle central, y apóstoles Juan y Santiago en las entrecalles

con una manera de bufete, o sitial, delante, donde tenga un libro abierto [...]. El ángel no ha de venir cayendo, o volando, y descubiertas las piernas, como hacen algunos, antes ha de estar vestido decentemente». En el rompimiento de gloria de la parte superior, de nuevo todo es acorde con lo que describiría Pacheco: «En lo alto se suele pintar una gloria con el Padre Eterno y muchos serafines y ángeles y el Espíritu Santo en figura de paloma, echando de sí rayos resplandecientes de luz». La escena escogida para la calle de la epístola es la Visitación de la Virgen a santa Isabel. El entorno escenográfico de la escena representa el exterior de la casa de Hebrón, en las bien visibles montañas de Judá donde vivía santa Isabel, que a las puertas de su casa sale al encuentro de su prima para saludarla reverencialmente [fig. 6].

La presencia de los apóstoles en las entrecalles, si bien es representación recurrente en los retablos renacentistas y barrocos españoles, podría tratarse igualmente de la individualización de los personajes presentes durante la Dormición y Asunción de la Virgen, en cuyo caso concreto aquí en el retablo arcense ya vimos que quedaba estandarizada.

Aun así, la identificación de los apóstoles se presenta como un trabajo arduo, dado que muchos de ellos han perdido sus símbolos parlantes. Son fácilmente identificables san Pedro, que está sentado —como así ocurre con todos los apóstoles del primer cuerpo—, y que se identifica por los rasgos físicos propios ya entonces consagrados por las representaciones artísticas; san Pablo, al que reconocemos por su larga barba, por la calva característica del voto del nazareato por él adquirido en Cencres y, además, por llevar la mano en posición de portar la espada, hoy perdida, símbolo de su martirio [fig. 12]; san Judas Tadeo, que aparece con el libro de su carta apostólica y la maza de la estatua de Diana con la que fue martirizado; san Juan, es un joven imberbe que sostiene en su mano izquierda un cáliz, alusivo al episodio de su vida, popularizado por la *Leyenda Dorada*, en el que, tras morir Domiciano y serle permitido su regreso a Éfeso, bebió, sin experimentar daño alguno, la copa de ponzoña que le ofreció Aristodemo, sumo sacerdote del templo de Diana que le retó a hacerlo para comprobar la veracidad de la divinidad de Cristo [fig. 9]. Haciendo pareja con Juan se encuentra su

hermano, Santiago. Su identificación no deja lugar a posibles dudas, ya que su anacrónico hábito de peregrino —esclavina verde y sombrero de ala ancha con veneras, probablemente haya perdido el cayado con la cantimplora de calabaza, que portaría en su mano derecha—, por otra parte muy frecuente en su representación desde el siglo XIII, lo hace inconfundible. Conserva, además, el libro como atributo alusivo a su carta apostólica [fig. 9]. Del resto de apóstoles hay pocos elementos que nos indiquen su identidad.

Coronando el retablo aparece, entre ángeles, en un tondo, la figura de Dios Padre, representado con rasgos de venerable anciano de largos cabellos y barba, de medio cuerpo, tocado por el triángulo trinitario que asoma tras su cabeza, con la mano derecha en actitud de bendecir y sosteniendo el orbe con la izquierda [fig. 7]. Coronando las dos calles laterales y flanqueando el tondo de Dios Padre se encuentran, sentadas sobre las aguas de los frontones, sendas parejas de virtudes cardinales. Las más fácilmente reconocibles son la Fortaleza y la Templanza en la calle de la epístola. La primera de ellas ha perdido parte de sus atributos, aunque el casco la hace inconfundible. Entre ambas se sitúa una cartela rematada en apuntada perilla con el clásico anagrama mariano formado por las letras A y M entrelazadas, en esta ocasión, coronado y con palmas martiriales. El escudo está orlado con una leyenda alrededor donde se lee «CONCEBIDA SIN PECADO ORIGINAL», que habrá que poner en relación con la Inmaculada representada en la cartela gemela, flanqueada por la Prudencia y la Justicia, que sigue el modelo iconográfico de la *Tota Pulchra*, consagrado por la Contrarreforma y que se convertiría en aquel siglo en la gran devoción de la Archidiócesis y aún de España.

Por último, hay que señalar que consustancial a este gran retablo es el espacio en el que se inserta, el alto presbiterio al que se accede por unas gradas de piedra rojiza. En él destaca la pintura de Francisco Rizzi, que representa la Inmaculada y que data de 1680. Las pinturas de san Pedro y san Pablo, junto con la pareja de chinescas credencias y las galerías de madera dorada realizadas en 1753 —y las colgaduras que de ellas pendían—, en cierto modo debieron de servir de *aggiornamento* estético del espacio a los gustos barrocos de aquella centuria. La lámpara de plata de Vicente Gargallo, obra realizada en 1787, y los púlpitos de hierro forjado diseñados en 1608 por Cristóbal de Morón, de los que sólo el de la epístola fue entonces realizado, completan el conjunto.

El coro, el baptisterio y las capillas

El clero benefical de Santa María, con residencia en la parroquia, tenía obligación de asistencia al coro los domingos y demás solemnidades para el rezo del oficio, al igual que los capellanes de coro, obligados a ello por sus propios estatutos. Del mismo modo, era frecuente que el culto a los difuntos empezase con la vigilia en el coro. Por todo ello, en una parroquia rica en rentas como la que nos ocupa, junto con el altar mayor, era el espacio litúrgico que mayor importancia tenía en el templo, lo que se proyectaba notablemente en su desarrollo artístico y monumental.

La primera sillería de coro de que tenemos noticia data de 1571 y fue realizada por Juan de Oviedo, Miguel Adán y Juan de Figueroa. Muy probablemente debió de ser una obra de estilo clásico, que debió de tener cierta correspondencia con el retablo mayor, trazado pocos años después. Sin embargo, nada se conserva de esa obra que, como la actual, debió de ocupar el segundo tramo de la nave central. Se sabe que a partir de 1718 sufrió una serie de reformas que acabarían con la realización, por mandato del arzobispo Salcedo y Azcona, del nuevo trascoro en 1728, según traza de Diego Antonio Díaz. Consta éste de dos portadas de mármoles rojos y negros que flanquean un retablo atribuido al malagueño Agustín de Medina que está dedicado a la Inmaculada, pintura realizada por Felipe Muñoz en 1730 y que cuenta con un espléndido frontal realizado en estucos polícromos. Sobre la línea de cornisa, el trascoro se desarrolla con un pronunciado penacho decorado con hojarasca menuda y las imágenes de san Leandro y san Isidoro flanqueando al arcángel san Miguel [fig. 4].

La nueva sillería la realizó Agustín de Medina y Flores en 1734 y a ella le añadió en 1744 el escultor Diego Rolán una Asunción ubicada sobre la silla pontifical y los bustos de san Pedro y san Pablo. Realizada en maderas de caoba, naranjo, granadillo y ébano, consta de coro alto y coro bajo con sitiales separados por columnas salomónicas y respaldos con decoración geométrica y de hojarasca que se hace más compleja en los penachos. Conserva todos los elementos que le son propios, esto es, la reja y las espadañas, obras del sevillano Juan de Valdés; el facistol, que albergaría los ricos libros de coro iluminados que aún conserva la parroquia —de los que procede la magnífica miniatura de los Desposorios místicos de santa Catalina, obra de 1600

debida a la mano de Luis Lagarto—; las *tabella chori*, que marcaban la presencia del hebdomadario; los bancos para los mozos de coro; la crujía o vía sacra que comunica el coro con el altar; y las tribunas para los cantores, con sus yeserías de Medina y Flores, y el magnífico órgano de Francisco Rodríguez, que data de 1792, con una espléndida caja rococó tallada tres años antes.

Por una pequeña puerta, ubicada en el muro derecho de la capilla del Rosario, se accede a un pequeñísimo espacio cubierto por una bóveda gótica análoga en estilo y datación a la de aquella capilla y que, cuando estaba abierta, sirvió para acoger hasta 1731 la pila bautismal de la parroquia. Desde entonces, dicha pila pasó a la capilla funeraria que había fundado en 1559 don Luis Andino Gamaza y que está ubicada a los pies de la nave de la epístola. Cerrada con una reja de 1739, obra de Francisco Rivero, es de clásico diseño y está cubierta con una pequeña cúpula. La preside un retablo de Andrés de Ocampo que data de 1600, con un interesante lienzo de la Virgen de Belén atribuido a Alonso Vázquez. Destacan igualmente en la capilla una imagen de la Virgen con el Niño, del siglo XVI, cercana a la producción de Roque Balduque y una pintura del Bautismo de Cristo en el río Jordán, realizada por Juan Simón Gutiérrez en 1687.

La capilla de la Virgen del Rosario, construida en 1551, se levanta sobre una capilla precedente dedicada a los mártires de Ávila que databa de 1408. Fue mandada hacer por el regidor don Gonzalo Gil de Armario Quintanilla, quien también encargó la citada imagen y un retablo hoy desaparecido a Cristóbal Voisín. La sugerente bóveda tardogótica, pletórica de terceletes y combados, fue barrocammente enriquecida en torno a 1764, cuando toda la capilla fue renovada por Andrés Benítez para acoger el cuerpo incorrupto de san Félix, por lo que de aquellos años datan también las pinturas murales, cuya inspiración está en los escenográficos tratados del padre Pozzo, y el retablo, obra de capital importancia en la trayectoria artística de Benítez. De planta cóncava, esta sugerente máquina, acoge la imagen del XVI en una suerte de relicario rococó donde se desarrolla un sugerente programa iconográfico con san Miguel, san Juan Nepomuceno y santo Tomás de Aquino en el ático y, bajo el camarín, entre san Joaquín y santa Ana, una imagen del Niño Jesús, procedente del colegio de los jesuitas, que ocupó el lugar que se había previsto para el cuerpo de san Félix [fig. 10].

El actual sagrario fue mandado realizar en 1512, como capilla funeraria, por el vicario de Arcos don Juan González de Gamaza. Su configuración actual responde, a pesar de ciertas intervenciones de los siglos XVII y XVIII, a la reforma de 1553, año en que fueron levantadas sus actuales bóvedas de crucería con terceletes. Preside la capilla un retablo de estípites de 1741, realizado por Matías José Navarro y dorado por Francisco Morales. Esta obra estaba dedicada a albergar, entre los relieves de san Fernando y la imposición de la casulla a san Ildefonso, que aún se conservan, la pintura de la Virgen de la Antigua, que fue retirada en el siglo XIX para acoger a la imagen de la Virgen de las Nieves, talla medieval de singular devoción debido a su patronazgo sobre la ciudad. Hay que destacar también en esta capilla la pintura de Cristo yacente de mediados del XVII y atribuida a Loaysa que sirve de frontal al moderno altar portátil.

Fig. 10 Capilla del Rosario, 1551. Retablo de Andrés Benítez, 1764



La capilla del Cristo del Perdón, contigua a la de San Antonio, es obra del siglo XVI. Conserva un retablo de Juan Francisco de Morales, de columnas salomónicas, de principios del XVIII. En él está ubicado el crucificado que da título a la capilla y que, aún siendo anónimo, se sabe que fue bendecido en 1711. La Virgen de la Piedad que lo acompaña fue realizada en 1752, muy probablemente por el escultor Diego Roldán.

Aún conserva de interés Santa María un buen número de altares. Los de estilo barroco ubicados en los testeros de las naves laterales son parejos en diseño. El de la epístola fue encargado por don Miguel Núñez de Prado y su esposa en 1728. Dedicado a santa Teresa, patrona del clero parroquial, fue realizado por el entallador Agustín de Medina. El del evangelio, dedicado a san José, fue levantado quince años más tarde, probablemente por el mismo artífice. De este último se conocen los nombres de sus doradores, los jerezanos Francisco y José Morales. Es de notable interés su orientalizante frontal pictórico, obra de principios del XVIII dedicada al triunfo de san Ignacio y san Francisco Javier que, atribuido a José de Santana, procede del desaparecido colegio de la Compañía de Arcos. Posterior en fecha y colocado en esta ubicación ya en el siglo XIX es el retablo, de igual procedencia jesuítica, que está ubicado en la citara del coro. Está dedicado a la muerte de san Francisco Javier, obra escultórica realizada por Diego Roldán en 1748 y policromada por Fernando Valdés.

Obras rococó debidas a la mano del jerezano Andrés Benítez son los retablos de las Reliquias, de San Antonio y de Ánimas. El primero, ubicado en el muro del evangelio, fue realizado en 1770. De su escenográfico diseño destacan los ángeles que lo coronan y la urna que acoge el cuerpo del mártir romano san Félix, así como, en menor medida, el relieve de la imposición de la casulla a san Ildefonso [fig. 11]. El retablo de San Antonio, de tonalidades azuladas en mar-

cado contraste con sus partes doradas, es singular en la obra de Benítez por combinar el soporte de estípites y la decoración rococó. Por último, del altar de las Ánimas, ubicado junto al atinadamente gigantesco san Cristóbal del siglo XVI, cabe reseñar las esculturas que componen el grupo de las lágrimas de san Pedro y san Jerónimo penitente, procedentes de un retablo precedente de 1550.

La sacristía y su tesoro

Ya hablamos de la sacristía cuando nos ocupamos de la arquitectura del templo. Sin embargo, no se agota ahí su interés. En primer lugar, cabe señalar del mobiliario de la misma las cajoneras, realizadas por Pedro de Toledo en 1640, así como el aguamanil marmóreo y el bufete que realizara Francisco de la Riva en 1700. De 1740 es el nicho con yeserías horadado para alojar la custodia procesional. Junto a él se ubica un singular confesonario destinado a los fieles sordos, de considerable antigüedad. Una destacada pintura de la Virgen de Belén, de inspiración canesca, destaca en la decoración de la estancia.

Atesora la iglesia de Santa María un importante conjunto de ornamentos sagrados, así como un ajuar litúrgico excepcional, por la calidad, variedad y número de sus piezas, que son sin duda sobresalientes testigos del secular culto a Dios dedicado en ella. Entre los cálices, portapaces, copones, bandejas, viriles y demás elementos en los que no nos podemos aquí detener, hay que destacar la turriforme custodia procesional, obra encargada en 1645 al platero Andrés Carrillo, que se estrenaría cuatro años más tarde y que posteriormente se vería enriquecida con la peana que el platero sevillano José Alexandre ejecutó en 1760, y aún con el viril que ocho años después realizara el mismo artista con los donativos de doña María Leonor Fernández de Valdespino.

Fig. 11 Retablo de las Reliquias, Andrés Benítez, 1770 (detalle)





Fig. 12 Retablo mayor. San Pablo

Página 1: Puerta del tabernáculo del retablo mayor. Última Cena
Cubierta: Retablo mayor. Asunción y Coronación de la Virgen (detalle)
Contracubierta: Vista general del coro y órgano

Bibliografía

- AA.VV., *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1927-1946.
- AA.VV., *Guía artística de Cádiz y su provincia*. Fundación José Manuel Lara y Diputación Provincial. Cádiz, 2005, t. II.
- Angulo Íñiguez, Diego, *Arquitectura sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*. Imprenta Gráficas Marinas. Sevilla, 1932.
- Bago y Quintanilla, Miguel de, *Documentos para la historia del arte en Andalucía. Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1932.
- Bago y Quintanilla, Miguel de; Hernández Díaz, José; Sancho Corbacho, Heliodoro, *Documentos para la historia del arte en Andalucía. Documentos varios*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1928.
- Cómez Ramos, Rafael, «Pintura medieval arcense». *Actas del I Congreso de Historia de la ciudad de Arcos*. Ayuntamiento de Arcos y Universidad de Cádiz. Arcos de la Frontera. 2003, pp. 341-357.
- Cruz Valdovinos, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana* (Catálogo de la exposición). Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1992.
- Cuevas Velázquez-Gaztelu, Jesús y Cuevas Velázquez-Gaztelu, José, *Arcos de la Frontera*. Diputación de Cádiz. Cádiz, 1985.
- García Peña, Carlos, *Arquitectura gótica religiosa en la provincia de Cádiz. Diócesis de Jerez* (Tesis doctoral publicada en microforma). Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1990.
- Gestoso y Pérez, José, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Imprenta Andalucía Moderna. Sevilla, 1899-1909.
- Hernández Díaz, José, *Andrés de Ocampo (1555?-1623)*. Diputación provincial. Sevilla, 1987.
- Hernández Díaz, José, *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1951.
- López Martínez, Celestino, *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Rodríguez, Giménez y Cía. Sevilla, 1928.
- López Martínez, Celestino, *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Rodríguez, Giménez y Cía. Sevilla, 1928.
- López Martínez, Celestino, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Rodríguez, Giménez y Cía. Sevilla, 1929.
- López Martínez, Celestino, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Rodríguez, Giménez y Cía. Sevilla, 1929.
- Madoz, Pascual, *Diccionario, geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Imprenta del Diccionario Geográfico. Madrid, 1846, t. V.
- Madrado, Pedro de, *España: sus monumentos y artes; su naturaleza e historia*. Sevilla y Cádiz. Daniel Cortezo. Barcelona, 1884.
- Mancheño y Olivares, Miguel, *Las iglesias parroquiales de Arcos de la Frontera*. Tipográfica de El Arcobricense. Arcos de la Frontera, 1896.
- Mancheño y Olivares, Miguel, *Curiosidades y antiguallas de Arcos de la Frontera*. Imprenta de El Arcobricense. Arcos de la Frontera, 1903.
- Mancheño y Olivares, Miguel, *Una joya artística desconocida*. Tipográfica Zarzuela. Arcos de la Frontera, 1917.
- Martín, Eduardo y Sancho de Sopranis, Hipólito, *Documentos para la historia artística de Cádiz y su región*. Sociedad de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 1939.
- Palomero Páramo, Jesús M., *El retablo sevillano del renacimiento. Análisis y evolución (1560-1629)*. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1983.
- Ponz, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Viuda de D. Joaquín Ibarra. Madrid, 1792. t. XVII.
- Romero de Torres, Enrique, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)*. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Madrid, 1934.
- Sancho Corbacho, Heliodoro, «Artífices sevillanos del siglo XVII», en *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1982, t. I, pp. 617-695.
- Serrera Contreras, Juan Miguel, «Vasco Pereira, un pintor portugués en la Sevilla del último tercio del siglo XVI», *Archivo Hispalense*, n.º 213. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1987, pp. 197-245.
- Vidal, Cristóbal, «Indicaciones de algunas obras de arte existentes en Arcos de la Frontera», *Revista de Fiestas*. Arcos de la Frontera, 1922.